

**Elane Abreu de  
Oliveira**

Publicitária, doutoranda em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Participa do Grupo de Pesquisa Cidades Midiáticas, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista da Faperj, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.  
Email: [elanea-breu@gmail.com](mailto:elanea-breu@gmail.com). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5611227122907290>.

**Imagens banais e revelatórias:  
dilemas e desejos das  
fotografias como resto**

**Trivial and revelatory images:  
dilemmas and desires of  
photographs as a residual**

**Imágenes banales y  
reveladoras: dilemas y deseos  
de las fotografías como resto**

**RESUMO** A proposta deste texto é, no primeiro momento, situar dilemas que a arte fotográfica tem atravessado para colocar-se no mundo como um campo de forças que capta aspectos da vida sensória e social. No segundo momento, vamos explorar duas manifestações fotográficas contemporâneas, as dos fotógrafos Antonio Saggese e Robert Polidori, que se apropriam de objetos e imagens como resto, ou seja, como vestígios e marcas das ações humanas deixadas nas coisas banais. A partir das colocações feitas, podemos sugerir que a fotografia, quando explora o desejo de voz contido nas coisas cotidianas outrora midiaticizadas, expressa o “banal-revelatório” das imagens.

Palavras-chave: Fotografia. Arte. Mídia. Desejo.

**ABSTRACT** The primary purpose of this text is to situate the dilemmas that photographic art has confronted to find a place for itself in the world as a force field that catches aspects of sensorial and social life. In a second moment, we will explore two contemporary photographic manifestations of photographers Antonio Saggese and Robert Polidori, who look to objects and images as leftovers, i.e., as traces and marks of human actions left on trivial things. Departing these assertions, we can suggest that photography, by exploring the voice desire contained in everyday things once spread in the media, expresses the “trivial, revelatory” feature of images. Keywords: Photography. Art. Media. Desire.

**RESUMEN** El propósito de este texto es, en primer momento, situar los dilemas que el arte fotográfico ha pasado para ponerse en el mundo como un campo de fuerzas que capta aspectos de la vida sensorial y social. En el segundo, vamos a explorar dos manifestaciones de la fotografía contemporánea, de los fotógrafos Antonio Saggese y Robert Polidori, que se han apropiado de los objetos y las imágenes como resto, es decir, como huellas y marcas de las acciones humanas dejadas en las cosas triviales. De los puntos planteados, podemos sugerir que la fotografía, cuando explora el deseo de voz contenido en las cosas cotidianas otrora difundidas en los medios de comunicación, expresa el “banal-revelador” de las imágenes. Palabras clave: Fotografía. Arte. Medios de comunicación. Deseo.

Submetido em: 3.9.2011

Aceito em: 24.10.2012

## Fotografia, arte e realidade: alguns dilemas

Logo que surgiu, em meados do século XIX, a fotografia instaurou um modo de visualidade que abalou as fronteiras entre arte e técnica. Isso ocorreu em virtude da crença de críticos da época no conceito “antitécnico” de arte, o qual estaria sendo violentado pela gênese mecânica das imagens fotográficas. A fotografia é posta em contraposição à pintura, sendo esta última fruto de um “gênio” artístico e não da desenvoltura de um aparato objetivo e calculado. O burburinho em torno do duvidoso caráter artístico da nova imagem fragilizou-se ao passo que se tornava inegável a consolidação cultural e incontestável contribuição da fotografia para renovar posicionamentos acerca de qualquer modalidade artística. Arquitetura, pintura, literatura, dentre outras, reconheceram no olhar fotográfico um aliado para novas percepções de suas práticas.

Walter Benjamin (1994, p.104), atento às mudanças perceptivas que lhe eram contemporâneas, em uma oportuna inversão de termos, bem definiu o contexto de transição pelo qual passou a fotografia no começo do século XX: não se tratava de perceber a “fotografia como arte” e, sim, a “arte como fotografia”. Ou seja, a percepção artística, nesta época, não podia ver-se isenta do modo fotográfico de olhar,

pelo qual uma infinidade de coisas – antes imperceptíveis ao olho humano – pôde ser registrada em imagens, proporcionando visões outrora impraticáveis. O potencial fotográfico de tornar coisas minúsculas e ocultas em grandes e notáveis também contribuiu para a prática da visualidade nas formas de entretenimento, nos apelos ao consumo e nas modulações da experiência urbana. E, assim, presente nos lares e nas ruas, a arte de fotografar tornou-se parte indissociável do funcionamento sensório e social.

Ao passo que a experiência moderna exigia do homem uma capacidade sensitiva afeita às imagens e às mercadorias, as fronteiras entre o aparato fotográfico, o consumo e a arte tomaram contornos menos definidos. Como a arte poderia escapar à avalanche de produtos e estímulos visuais que se direcionavam aos transeuntes sem trazer dela algum vestígio? Os surrealistas, de certo modo, responderam a essa questão ao proporem imagens em que os próprios espaços e objetos ganhavam uma conotação onírica, tais como as ruas e manequins de Atget, os cabarés e o bilhete de ônibus de Brassai, e as mulheres e cabides de Man Ray. Cada um desses fotógrafos resgatou pedaços descartados do imaginário da cidade moderna, elaborando imagens que se propunham a expressar uma atmosfera mais livre do convencionalismo fotográfico burguês. Sobre isso, Benjamin (1994, p.101) acenou e afirmou que o grande mérito dos surrealistas foi “libertar o objeto de sua aura”, estando esta desprendida da coisa em si, de seu caráter único, mas, por outro lado, abrindo o espaço de sua experiência no reproduzível e descartável. Os objetos de consumo, assim como a própria fotografia, foram trabalhados pelos surrealistas em

favor de um contato mais solidário com o banal. Só que ao “libertar os objetos de sua aura”, os surrealistas, por meio da montagem, introduziram a ideia do estranhamento e do maravilhoso. O maravilhoso não é “aurático” no sentido da presença do objeto único abalizado pela tradição, mas pressupõe certa experiência única de choque ou epifania revelatória.

A transitória paisagem urbana industrial, carregada de mercadorias e seus fetiches, foi apreendida pelos surrealistas como “mítica” e “maravilhosa”. Isso acontecia, conforme Buck-Morss (1993), porque, na cidade moderna, a ameaça e sedução do mito estavam vivas e espalhadas por todos os lugares. Por trás da dureza e racionalização dos objetos e das mercadorias, existia uma dissipação de energia coletiva, um nível de sonho inconsciente. Os fotógrafos destacaram-se na tarefa de iluminar essa energia recôndita no transitório e, em um empenho surrealista, trouxeram à tona manifestações da poderosa façanha mítica e epifânica da sociedade capitalista. Fizeram isso, como destaca Buck-Morss, com o humor de quem transforma o trivial em objeto de reverência e com a sensibilidade de quem vê no efêmero o poder mágico das imagens. O constante movimento e a transformação pelos quais passou a cidade moderna inundaram os objetos de uma força transitória e onírica: máquinas, formas arquitetônicas, mercadorias, ao mesmo tempo em que estimulavam a individualidade e a privacidade de experiências, continham a fagulha coletiva do ilusório.

As similaridades entre homem e máquina foram bem representadas em *Tempos modernos*, de Charles Chaplin, em que a própria intuição humana ganha o ritmo do funcionamento “maquínico”. Esta mistura pode ser entendida também no que Benjamin (1994,

p.94) chamou de “inconsciente ótico” desencadeado pela câmera. Movimentos, *closes*, desacelerações, montagens, planos abertos, traduziram uma forma instintual de olhar e sugeriram a expressão de uma “capacidade mimética” da percepção. Neste sentido, tanto o cinema como a fotografia proporcionaram ao ser humano uma perspicácia visual da qual ele próprio não se dava conta. Munidas deste poder, as imagens puderam ser utilizadas para diversos fins, fossem eles de controle e imposição de ideias, como aconteceu com os filmes que propagavam o nazismo, ou de liberdade e criação de abordagens não tradicionais, como os filmes experimentais – desde os de vanguardas artísticas do início do século XX às realizações contemporâneas. As máquinas e as tecnologias da imagem conquistaram um espaço para o controle do observador, ao passo que se tornou desejosa uma crítica de sua capacidade manipulativa.

É por aspectos próximos aos que apontamos até aqui que a prática artística fotográfica procura posicionar-se diante da prática comercial e midiática. Fotógrafos, seguindo a pista deixada pelos surrealistas, buscam encontrar seu espaço dentro do contexto da cultura de massa que se fez intensa por volta da década de 1960. Os objetos banais do cotidiano, como o mictório de Duchamp, foram expostos em museus como arte, resgatando o humor da reverência ao trivial. Nessa direção, a *pop art* de Andy Warhol, trazendo os ícones da moda, do consumo e das celebridades para suas obras, também mexeu com os críticos por sua tendência ao simulacro<sup>1</sup> e enfatizou as

---

<sup>1</sup> Forma, objeto ou experiência sem referência, aparentando ser mais real do que a própria realidade e, por isso, é entendido como hiper-real (BAUDRILLARD, 1991). Compartilham da ideia de que superficialidade e simulacro estão presentes na *pop art* Jean

noções de realismo e ilusionismo. Quem nos fala disso é Hall Foster (1996, p.128), ao refletir sobre a *pop art* de Warhol e sublinhar dois pontos de vista associados à sua representação: o referencial (representação do referente) e o simulacral (simulação de uma imagem pura e autônoma). O autor, não optando por um dos lados, propõe um terceiro – o “realismo traumático”. Estaria presente nas obras de Warhol um “choque” característico, que não pode ser confundido com falta de crítica à repetição em série e à automação do sujeito. O artista, em resposta à sociedade do pós-guerra, massiva e de consumo, estaria elaborando seu próprio “inconsciente ótico”.

Uma negociação entre objetos de consumo e arte fotográfica foi se consolidando como uma forma de ajuste de contas sempre inacabado. Paralela a ele, uma discussão sobre a “sinceridade” e o “realismo” das imagens foi sendo colocada pelo contexto de produção em massa, publicidade e notícias. Já que estes mecanismos estabeleceram-se como mediadores de nossas experiências com o mundo, passamos a exigir deles efeitos cada vez mais “reais”. Miles Orvell (1989), pensando as reproduções visuais, diz que a “realidade” da tela ficcional tomou o lugar da realidade da experiência. A “cultura da autenticidade”, para o autor, estaria encarregada, no início do século XX, de restituir, por meio da obra de arte, o senso de “coisa real”<sup>2</sup>. Fotógrafos, arquitetos, *designers* e escritores confrontaram-se com a tentação da máquina e trabalharam no sentido de extrair

---

Baudrillard e Roland Barthes. O primeiro por dizer que há ausência de subversão na *pop art*, estando esta em “total integração” com a lógica da mercadoria. O segundo por dizer que há uma “dessimbolização do objeto” na *pop art* (FOSTER, 1996).

<sup>2</sup> Tradução livre da expressão “*the real thing*”.

dela uma orientação imaginativa. Orvell destaca que a cultura americana estava regada dos efeitos da máquina na vida cotidiana e isso foi material de inspiração para os artistas. Não foi à toa que Warhol, como já citamos, incorporou o senso de “coisa real” às suas obras.

Uma modalidade fotográfica marcada pelo ape-lo à “realidade” é o fotojornalismo. Também incluída na lógica mercadológica (notícias que valem dinheiro), a prática fotojornalística foi bastante questionada a partir do duelo entre os que defendiam sua contribuição social e os que almejavam sua expressão estética. Andy Grundberg (2009) afirma que, a partir da década de 1980, no fotojornalismo americano, tornou-se acirrado o debate sobre as disparidades entre um pensamento artístico e outro social da fotografia. Essas duas formas de pensar dividiram os críticos em *connoisseurs* (em defesa das fotografias como objetos estéticos) e contextualistas (em nome das fotografias como instrumentos sociais). Estes últimos, representados por nomes como Douglas Crimp, Rosalind Krauss, Sally Stein e Allan Sekula, censuravam o fato de a arte acomodar o “traço de algo real” que a fotografia propõe e mistificar as ideias de “autoria” e “gênio” (como na pintura). Por isso, acionaram a importância da fotografia para Benjamin, ao dizer que ela evade a “aura” da obra de arte rara. Contudo, não poderíamos encontrar o olhar estetizante nos trabalhos fotográficos contextualistas? Seria simples encaixar o trabalho dos fotojornalistas em uma ou outra tendência?

O fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado poderia, sim, ser considerado “socialmente engajado”, pois suas imagens tematizam questões sociais tais como a



pobreza e o trabalho. Entretanto, seu estilo de fotografia deixa-nos clara também sua inclinação esteticizante. Caso similar ao dele pode ser encontrado nas imagens do americano Lewis Hine, nas quais dramas humanos são registrados belamente. A atenção do observador fica dividida entre o significado social e a expressão estética, sendo difícil definir qual ideia prevalece. Um dado importante sobre isso é a criação da agência Magnum Photos, fundada em 1947 por expoentes como Robert Capa e Henri Cartier-Bresson, que reúne os principais fotojornalistas desde o pós-guerra. Curiosamente, esta agência preocupou-se em agrupar fotógrafos que não só fizessem coberturas emblemáticas, mas que também priorizassem pontos de vista “pessoais” e esteticamente elaborados, em uma união de arte e política. Hoje se pode dizer que o direcionamento “fotojornalístico” da agência não é prioridade, pois ela abriga nomes como Miguel Rio Branco, Mark Power, Jim Goldberg e Lise Sarfati, artistas da fotografia contemporânea que atuam nas imagens de forma mais experimental, distanciando-se visivelmente do fato jornalístico documental.

A década de 1980, então, tornou prevacente o espírito do experimentalismo na fotografia. Grundberg (2009) destaca que esse gênero de imagens é chamado de “novo fotojornalismo”, no qual o documental é redefinido no domínio da arte. Não mais se trata da objetividade de “expor os fatos apenas”, mas de privilegiar o “eu” em vez do “outro”, ou seja, de explorar um olhar próprio, um estilo, uma expressão pessoal. Considero o termo (“novo fotojornalismo”) passível de crítica, pois diria que a inclinação do documental para o experimentalismo artístico não se trata da formação de um novo gênero jornalístico,

mas da fotografia em sua faceta contemporânea. E esta não exclui o documental, mas o faz coexistir com uma multiplicidade de estilos. As próprias imagens midiáticas (da TV, dos jornais, revistas) são, muitas vezes, resgatadas nos trabalhos de alguns artistas contemporâneos, como é o caso da brasileira Rosângela Rennó, que desloca do contexto original as imagens impressas em jornais, e também do belga Harry Gruyaert, que realiza "TV shots" nos quais personagens são congelados de forma a expressar outra espessura visual em fotografias.

Os veículos midiáticos favoreceram o diálogo entre imagem e espaços expositivos de forma tal que houve um *boom*, na década de 1980, de livros, notícias e exposições acerca de fotógrafos consagrados. A inter-relação entre o fotojornalismo e a arte foi estimulada por revistas de apelo massivo como a *Life* americana, que colocou o nome de vários fotógrafos em galerias artísticas. Robert Capa, por exemplo, eternizado pelas belas imagens de guerra e heroísmo, foi contemplado em biografias e exposições retrospectivas nas quais a força expressiva das cenas registradas, muitas vezes, faz calar o sentimento de horror dos atos de guerra. O contexto das imagens é controlado pelo fotógrafo, que sofisticamente seu olhar e oferece ao observador uma visão apenas sugestiva do lugar dos acontecimentos, evitando uma apreensão violenta e direta de armas ou momentos de tensão. Dessa forma, o fotojornalismo foi rompendo as barreiras do estritamente "documental" e conquistando esteticamente os circuitos artísticos com a coroação da mídia.

A imagem fotográfica entrelaçada à arte, pelo que percebemos, coloca-se como um campo de

disputas entre valores mercadológicos, estéticos e sociais. Pelo que apontamos até agora, surrealistas, artistas pop, contextualistas, fotojornalistas e fotógrafos contemporâneos trazem à baila diferentes formas de equacionarem esses valores ao optarem pelo olhar que lhes seja mais coerente na compreensão do tempo e do lugar em que se encontram. Puritanismos artísticos, como a abordagem “antitécnica” da arte no século XIX, ou mesmo os chamados *connoisseurs* mais recentemente, no final do século passado, acabam por fragilizarem-se, já que a própria prática fotográfica vai se consolidando em espaços onde o mais preparado intelectual e o homem mais comum a compartilham. Observamos e produzimos visualidades ao passo que somos delas constituintes. Não foi à toa que o “inconsciente ótico” e uma possível energia coletiva dissipada da mercadoria proporcionaram experiências miméticas, ou seja, de reconhecimento de nós mesmos nas imagens e nos objetos. Sem defender a postura baudrillardiana do simulacro, diria que a arte fotográfica pode traçar estratégias para impedir nossa total entrega ao controle das próprias imagens.

Tomando como base os dilemas que envolvem arte e fotografia (ou, aludindo a Benjamin, a arte como fotografia), questiono hoje: como as imagens midiáticas aproximam ou afastam-se de experiências artísticas fotográficas? Como alguns fotógrafos tentam escapar do controle que as próprias imagens lhes impõem? Que marcas ou traços as fotografias carregam da presença e/ou ausência das imagens que transitam na mídia? A seguir, tentarei pensar essas questões à luz de dois fotógrafos contemporâneos: o brasileiro Antonio Saggese e o canadense Robert Polidori. Escolhi-os porque suas produções, de alguma

maneira, trabalham vestígios de imagens e objetos fora de lugar, propondo-nos uma reflexão sobre o desejo de falar das imagens como resto. Saggese dedica-se ao resto como camadas de materiais e objetos caducos impregnados nos interiores dos lugares. Já Polidori explora o resto como cenários de vestígios de acontecimentos turbulentos deixados nos ambientes. Parto de algumas dessas imagens para pensar o desejo de fala delas próprias, que parecem testemunhar silenciosamente o trânsito caótico dos acontecimentos mundanos. Sendo a fotografia uma modalidade de imagem silenciosa por natureza, no sentido estrito do termo, perguntamos às imagens a seguir: o que querem falar?

### Fotografias contemporâneas: marcas do resto como desejo

Está por trás da câmera a aparição sempre duvidosa e incerta de uma vontade de vida ou de uma vontade de fala. Seria a potência poética das imagens? Benjamin (1998, p.73) já havia acenado que “as linguagens das coisas são imperfeitas e mudas”. Se, na iminência do emergir da imagem, um “não sido” silenciado pode vir ao mundo, diria que o ato fotográfico pode comunicar em seu mutismo. Nos rastros da cultura moderna, de difusão do capitalismo e da proliferação de imagens, destaco dois aspectos que podem ser visualizados contemporaneamente nos trabalhos dos fotógrafos Antonio Saggese e Robert Polidori: o desejo de fala contido nos objetos, inclusive na fotografia, e a expressão do resto como marca da presença/ausência inquieta e transitória das imagens mundanas. A abordagem dessas fotografias seria incompleta se não levássemos em consideração o que

levantamos anteriormente sobre os dilemas culturais entre fotografia e arte. Esses fotógrafos, de alguma forma, elaboram suas imagens como um campo de forças no qual a banalidade dos objetos cotidianos apresenta-se inquietamente, como se desejassem falar.

Parafraseando Beatriz Jaguaribe (2007), sob o legado da modernidade, no qual o cotidiano banal desperta o interesse artístico, o artista pode atuar como um “observador” da experiência presente, estando em sintonia com ela. No florescer do nosso século XXI, no qual é notória uma produção vertiginosa de imagens de realidade – imprensa espetacular, publicidade exacerbada, troca veloz de informações –, as experiências artísticas com fotografia (uma imagem tão colada ao apreço realista) engendram formas de sobrevivência ao caos das imagens, apostando, muitas vezes, em uma impressão inquieta e deslocada das forças que compõem nosso cotidiano. Essa impressão, conforme discorrerei aqui, apresenta-se na marca do resto como desejo – o banal-revelatório. E por que resto? Porque a atenção dos artistas volta-se para o que restou, ou resta, das vivências dos seres humanos e das imagens. É elaborado certo desejo inconsciente de fala dos objetos por meio do resto – restos acumulados, abandonados, ou que passariam despercebidos em nossa convivência rotineira com eles. As fotografias de Saggese e Polidori funcionam como anteparo imaginativo do abandono do tempo nas imagens.

Começamos pelas imagens de Saggese, especificamente em seu ensaio “Mecânica do desejo”, de 1988. Trata-se de detalhes dos interiores de oficinas mecânicas em São Paulo, retratados na desordem de suas rotinas: acúmulos de peças de borracharia, artefatos

de metal desgastado, calendários e pôsteres publicitários de mulheres nuas, paredes sujas e empoeiradas. Ao mesmo tempo em que tudo parece desorganizado e fora de lugar, esses objetos compõem a vida silenciosa que se acumula nestes locais de trabalho. O fotógrafo, fazendo saltar alguns *closes* de composição dos elementos, faz-nos encarar o olhar furtivo de mulheres-mercadorias que aparecem nos cartazes (ver Fig.1). Elas disputam o mesmo espaço com objetos sujos, enferrujados, lembrados apenas pela necessidade de seu uso. Elas também dão à imagem a marca de apelo do inorgânico, a força viva do desejo objetual. Como restos, esses objetos pendurados nas paredes desgastadas são marcas de uma sobrevida das imagens, silenciadas pelo passar do tempo, mas que nos convidam a ouvir seus sussurros pela iluminação fotográfica que lhes foi concedida.

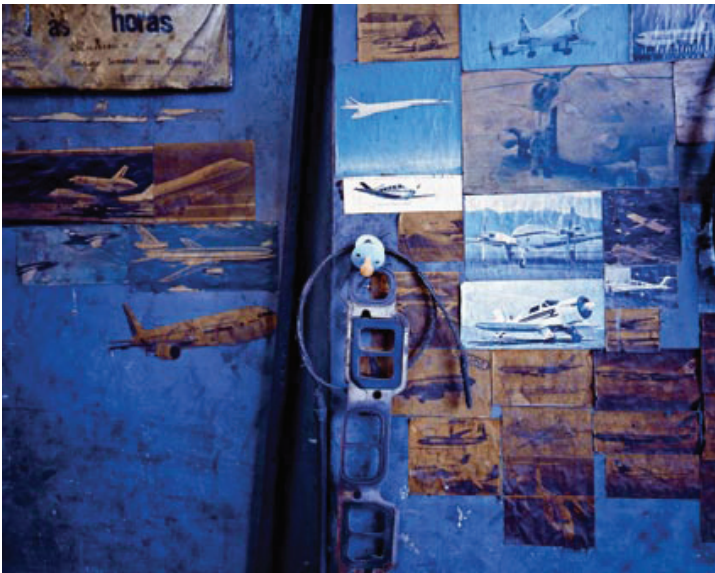


**Figura 1** - Mecânica do desejo (Antonio Saggese, 1988)

Restos da cultura material acenam para o esquecimento e a desatenção com os quais convivemos rotineiramente. Ecoa deles uma fagulha de vida que quer sobressair-se do pó que a recobre. A figura da mulher, tão divulgada massivamente como produto consumível, oscila entre matéria inerte e olhar inquieto. É um vestígio que parece querer conquistar-nos em um jogo sedutor de mostrar e esconder-se em meio às ferramentas de trabalho. A feminilidade em meio à força fálica masculina foi uma aposta frequente da publicidade em seus anúncios de venda. Contudo, nas imagens de “Mecânica do desejo”, a mulher imprime sua marca, não para a venda de algum produto, mas como reminiscência de uma cultura de consumo da sensualidade que foi aderida nas oficinas mecânicas. O fetiche da imagem do corpo nu feminino em um local de trabalho prioritariamente masculino torna ainda mais viva sua presença como vestígio da sedução do corpo tão vulgarmente divulgado. Imagens do “pornográfico *soft*” transformam-se em imagens de deusas desgastadas entre engrenagens. Nesse sentido, podemos apreender das fotografias de Saggese um encontro onírico entre a masculinidade e a feminilidade dos objetos que, como no sexo, unem-se em um só corpo/imagem: restos de publicidade como marca do desejo e ferramentas de trabalho desejanter e sedentas por esse encontro carnal.

Pelo aspecto de acúmulo e desprezo dos objetos nas paredes, diria que a irrealização de muitos sonhos faz parte do anseio desses lugares. O frescor de um corpo juvenil disputa espaço com peças empoeiradas e máquinas desativadas, travando uma luta entre vida e morte. Interiores de oficinas guardam um tempo débil, no qual calendários e quinquilharias são

esquecidos e acumulados. Na convivência com eles estão outros signos de sonhos irrealizados, como imagens e adesivos colados em portas de armário (ver Fig. 2). Como acenos de desejos infantis, aviões de todas as espécies, metaforicamente, pousam nesses lugares. Mais uma vontade de voz apresenta-se nesse acúmulo de imagens de aeronaves: sair dali? Voar para longe? Os adesivos e imagens ali acumulados, alguns dos quais já estão mais amarelados, como pele dos objetos, são expressões de uma liberdade sonhadora que ali repousa e se finca com o passar do tempo. A fotografia revela esses detalhes significativos que, para os mecânicos que ali transitam, são certamente desimportantes. E justamente esses vestígios banais de uma cultura serializada é que vão montando um “inconsciente ótico” de nossa época. As imagens de Saggese experimentam iluminá-los.



**Figura 2** - Mecânica do desejo (Antonio Saggese, 1988)



Outro detalhe da figura acima que alude à infância é uma chupeta pendurada em uma maçaneta do armário. Na união com as colagens dos aviões, é também vestígio de um tempo pueril em confronto com o tempo de ferrugem e abandono. Saggese, evidentemente, vai construindo pequenas paisagens com os objetos que estão ali dispersos e silenciados. Percebemos que o fotógrafo valoriza a cor como forma de chamar atenção para os elementos da imagem, ao passo que também a contrapõe à aparência desbotada e sem saturação dos ambientes. Colagens, chupeta, objetos caducos misturam-se dando a ideia de que o mundo lá fora ali pousou como resto, como camadas que vão se sobrepondo ao sabor da transitoriedade e de um futuro incerto. Por conseguinte, uma identidade dos interiores das oficinas mecânicas constitui-se pela fusão de objetos de trabalho e de individualidades afetivas que deixam seus rastros nas paredes e armários. As composições de Saggese, sendo pensadas como uma troca de olhares entre nós e esses rastros, intimidam-nos a resgatar a temporalidade narrativa desejante de um cotidiano amorfo.

“Detalhes” do “real concreto”, como diria Roland Barthes (2000), aqui se colocam na enorme escala de um metro por oitenta centímetros (tamanho em que as imagens foram expostas). Este é um dos artifícios do qual a fotografia contemporânea tem se utilizado para tornar visíveis os pormenores das imagens. Essas características, arriscaria dizer, são uma forma estratégica de luta da fotografia no campo da arte, favorecendo ao observador uma experiência da tela em escala cinematográfica. Ao imergir na grande proporção de uma das imagens de Saggese, aquele que a observa

tem a chance de percorrer seus mais ínfimos detalhes e experimentar mais claramente seu realismo. A tela põe-se como uma superfície na qual o desejo de fala é ressaltado, tornado grande e formulável, como bem anteviu Benjamin ao falar das alterações perceptivas que a fotografia pôs em curso. Unindo esse modo de apresentação aos detalhes das oficinas escolhidos por Saggese, podemos perceber como o fotógrafo incorpora em sua obra o espaço de amálgama dos tempos: o do trabalho, o da publicidade, o do cotidiano, o da infância, o do sonho e o da arte. Vemos nessa expressão as multifacetadas de nosso próprio tempo.

Outro fotógrafo contemporâneo para o qual dirigiremos nosso olhar agora é Robert Polidori. Abordando outro tipo de ambiente interior, o fotógrafo canadense radicado nos Estados Unidos “ilumina profanamente” interiores de casas e apartamentos devastados. Suas fotografias mostram lugares arruinados, deteriorados, em que os restos da ação humana são o foco de interesse. Nelas, as pessoas estão ausentes, mas os rastros de suas presenças acometem as imagens. Os planos abertos abrangem interiores de espaços íntimos como os quartos e salas de estar da sua série em Havana (ver Fig.3). Notamos, na cama com lençóis revirados, nas roupas amontoadas em móveis e também nas próprias paredes decaídas, a composição da atmosfera decadente do lugar. As sobras, vestígios da ação humana e do tempo, preenchem o lugar de pistas, como em imagens capturadas após um delito, porém sem a presença do criminoso. No silêncio das cenas, objetos querem tirar suas mordanças, mostrarem-se arredios à naturalidade cotidiana. São imagens agressivas, das quais uma estranha violência salta aos olhos.



**Figura 3** - Quarto de dormir da senhora Faxas, Havana, Cuba  
(Robert Polidori, 1997)

A partir de 1985, Polidori passa a registrar um tipo de crime em Nova York: a depredação de apartamentos vazios por adolescentes, e nos quais pessoas idosas tinham acabado de morrer. A partir daí, o tema “casa” passou a ser sua busca. Porém, não qualquer habitação, mas aquelas profanamente destruídas, deterioradas por catástrofes naturais ou mesmo desgastadas pela passagem do tempo. Inclusive a guerra civil em Beirute, capital do Líbano, foi por ele registrada em imagens devastadoras de interiores destroçados e funestos. Está em jogo, pois, uma expressão do resto que se estende do tema à própria materialidade fotográfica. Interessa a ele o “depois do ato”, “o que restou dele”, e não o presente da catástrofe registrada. Abrindo espaço para a “iluminação dos pormenores”, mesmo sem pretensão

surrealista, a imagem é construída de modo a revelar a ação do tempo humano sobre espaços abandonados e carregados de vestígios, “após” uma ação. São restos que, pelo olhar do fotógrafo, despertam em nós uma sensação lacunar do tempo, uma brecha entre a ausência humana e a presença íntima dos objetos.

O vazio dos lugares fotografados, por outro lado, é uma forma de fugir do imperativo jornalístico, que exige de seus profissionais coberturas “ao vivo” de tragédias. Polidori, apesar de dedicar-se a eventos nitidamente midiáticos, tais como desastres, depredações e mortes, não se interessa pelo presente das ações, mas pelas consequências delas que se entram nas casas adentro. Ao atentar para o “depois”, o fotógrafo vê, na ausência humana, marcas de um tempo trágico que paira sobre sofás, almofadas, mesas, abajures e aparelhos de TV, completamente desfigurados e fora de ordem. Suas imagens tentam escapar de um formato já incorporado pelos noticiários, mesmo que compartilhem com eles o mesmo fenômeno. É o caso da imagem abaixo (ver Fig. 4) na qual os objetos amontoados e fora de lugar são resultados da passagem do furacão Katrina por Nova Orleans. Nessa série fotográfica, Polidori desvia-se do fato noticioso e sensacionalista ao não mostrar imagens dramáticas do sofrimento das pessoas no momento da catástrofe. Ele opta por mostrar, em um tempo pós-notícia, os fragmentos do trauma deixados no interior das habitações reviradas e carregadas dos objetos particulares de seus habitantes. Dessa maneira, entra em jogo seu artifício de ter como tema um episódio midiático e doloroso sem apelar por memorizá-lo na angústia realista de vítimas ou testemunhas humanas.



**Figura 4** - *Tupelo Street, Nova Orleans, Louisiana (Robert Polidori, 2005)*

Ainda que não apareça no enquadramento das imagens, a presença das pessoas é indicada por seus rastros inquietos. Esses rastros, restos do que foi um dia um ambiente harmonioso e familiar, desejam intrigar-nos: para onde foram os que moram aqui? O que será feito desses destroços? Uma confusão entre o tempo passado, presente e futuro emana desses ambientes transtornados e desfigurados. Observando-os, passamos a habitar a temporalidade aturdida e melancólica dos objetos, únicas testemunhas visíveis. E não podemos deixar de considerar que esses objetos, sob as consequências de um acontecimento, compõem imagens cuja força e impacto do realismo não residem apenas na beleza plástica, mas no ato de testemunho do tempo devastador. Ou seja, elas não teriam essa força se fossem cenografias artificialmente montadas.

O grande ângulo frontal com o qual as cenas foram registradas ganha ainda mais dramaticidade nos enormes tamanhos e iluminação em que foram expostos. Mais uma vez, temos a grande escala da fotografia como forma de envolver e de fazer-nos atentar para todos os detalhes da imagem. Polidori, assim, trabalha as fronteiras entre o documental e a arte. Tentando escapar dos ditames fotojornalísticos, ele recorre ao tempo de registro do pós-acontecimento para construir seu realismo ficcional. Ainda que na presença de uma catástrofe de grande repercussão social, sua forma de registrá-la não agradaria aos contextualistas, que primavam pela função socialmente engajada da fotografia. Por outro lado, suas imagens não são puramente objetos estéticos, como defendiam os *connoisseurs*. Diria que há uma preocupação com o realismo das cenas até o ponto de não serem um mero e literal registro da crueza dos desastres e tragédias. Imagens de sofrimento, como pontua Susan Sontag (2009), são tão “literalistas” e tão largamente difundidas que acabam por transmitir uma “moral útil”. Creio que não é esse o propósito das imagens de Polidori, pois elas desviam nosso olhar saturado de imagens midiáticas para seu resto, banal e revelado. E esse resto carrega o desejo contido e nervoso do olhar das coisas, que nos procura, na ausência de seus donos.

## Notas conclusivas

Conforme o que apontamos sobre os dilemas entre fotografia e arte, pudemos destacar que é uma constante nessa relação a configuração da fotografia como terreno de combate entre valores sociais, estéticos e comerciais. Vivemos hoje neste combate en-

tre imagens das mais diversas linhagens e finalidades (midiáticas, cinematográficas, documentais, artísticas etc.), e ele nem sempre resulta em um acordo equilibrado. Trouxemos dois artistas contemporâneos como forma de observar suas propostas de relacionarem-se com o mundo frenético e transitório das imagens midiáticas sem serem por ele completamente controlados. Há, no ímpeto de cada fotógrafo, uma tentativa de trazer para seu trabalho o olhar silencioso e inquieto que os próprios objetos e imagens consumíveis nos lançam, como se balbuciassem uma presença. Este olhar apresenta-se no resto: um cartaz publicitário rasgado, uma ferramenta desprezada, um acontecimento noticiado ou um sofá coberto de pó. Algo também que Walker Evans já fazia, porém com uma linguagem mais documental, tal como em sua fotografia “Torn Movie Poster”<sup>3</sup>. Antonio Saggese e Robert Polidori adentram a intimidade dos espaços na busca de iluminar o olhar desejante dos restos com os quais nos relacionamos tão desatenciosamente.

Ambos os fotógrafos realizam suas obras como forma de contrapartida ao excesso de imagens que nossa cultura do espetáculo e do consumo impõe. Afastando-se do mítico *pop* de Warhol ou do testemunho-evento estetizado da fotografia, eles criam estratégias de deslocamento do discurso midiático. Saggese, nos interiores de oficinas mecânicas paulistanas, capta imagens em que peças de borracharia, calendários com modelos nuas e colagens lúdicas apresentam-se como vestígios de vida e sonho. Polidori, nos interiores de habitações devastadas em cidades diversas, registra a quietude perturbadora que

---

<sup>3</sup> Imagem em que Walker Evans (1931) registra um cartaz de filme marcado por desgastes da parede onde foi colado.

resta de tragédias noticiosas pelo ângulo dos objetos revirados. A seu modo, cada um faz seu ajuste de contas com as imagens, aderindo a um tempo particular menos publicizado. Esse tempo acumula-se e habita nos lugares e objetos mais cotidianos e, pela fotografia, quer expressar sua força. O mérito desses dois fotógrafos está justamente nessa dedicação em desvendar a força escondida e inconsciente que sobrevive ao caos dos acontecimentos mundanos.

Por fim, diria que a ausência de pessoas nas imagens não as deixa menos humanas, pois nelas estão entranhados seus rastros e seus desejos. Por outro lado, a ausência marca a imagem com outra temporalidade, mais silenciosa, porém não menos importante. A partir do que argumentamos e da leitura das imagens apresentadas, podemos sugerir que a fotografia, quando explora a linguagem “imperfeita e muda” das coisas cotidianas outrora midiaticizadas, traduz o que chamo de banal-revelatório ainda contido nelas. Ou seja, se não fosse pela fotografia, os sussurros dos objetos continuariam inaudíveis, em seu silêncio cotidiano. Pela forma como procuram, enquadram e encenam os objetos desprezíveis, os fotógrafos são caçadores dos balbucios das coisas.

## Referências

BARTHES, R. El efecto de lo real. In: BARTHES, R. **Realismo**: ¿mito, doctrina o tendencia histórica? Buenos Aires: Lunaria, 2000.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, W. *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*. In: BENJAMIN, W. **Para una crítica de la violencia y otros ensayos**. Traducción Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1998. (Iluminaciones, IV).



BUCK-MORSS, S. **The dialectics of seeing**: Walter Benjamin and the arcades project. Cambridge: The MIT Press, 1993.

FOSTER, H. **The return of the real**. Cambridge: MIT, 1996.

GRUNDBERG, A. **Crisis of the real**: writings on photography. London: Aperture, 2009.

JAGUARIBE, B. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

ORVELL, M. **The real thing**: imitation and authenticity in American culture, 1880-1940. *Chapel Hill & London*: University of North Carolina, 1989.

SAGGESE, A. (Org.). **Fotoportátil**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TEMPOS Modernos. Produção e direção de Charles Chaplin. Título original: *Modern Times*. Legendado. EUA: Charles Chaplin productions, 1936. 1 DVD (87 min), p&b.